

Canaletto in mezzo alla strada

di GIULIANO BRIGANTI

L'artista veneziano — recentemente celebrato da una mostra a New York — ebbe una posizione fortemente anticipatrice e in particolare lo dicono le vedute londinesi, capaci di restituire il brusio della vita di ogni giorno

RICERCARE le origini dell'arte moderna è stato per molto tempo uno degli esercizi, stavo per dire uno dei passatempi preferiti di certa critica d'arte che, per ritrovarle, si è spinta sempre più indietro nel tempo addentrandosi in profondità sin nei territori del XVIII secolo. È un esercizio, o un gioco, nel quale, per non fare che un esempio, si sono particolarmente distinti i surrealisti, avventurandosi anche molto più indietro ma con risultati a dir poco devianti.

Oggi che viviamo allegramente (o così pare) in un clima di postmodernità nel quale la modernità, nel suo significato più legittimo, sembra considerarsi finita; oggi che l'«esser moderno» non è più ritenuto, come fino a ieri, segno determinante di valore, quella ricerca di origini può apparire pateticamente fuori moda. Può richiamare alla mente le esplorazioni ottocentesche che si avventuravano alla scoperta delle mitiche sorgenti del Nilo. Eppure è una ricerca che può trovare ancora

ra un suo spazio e una sua legittimità se si ha la chiara coscienza che tutte le forme d'arte «moderna» che hanno conferito un valore determinante all'abolizione del passato, al rifiuto della tradizione, dei suoi modi e dei suoi mezzi, con un radicalismo, una consapevolezza e una determinazione prima sconosciuta, sono nate da un vivo impulso che ha determinato radici e che ha guidato l'intelletto verso nuove frontiere e verso nuovi valori.

«Bisogna tenere presente, come è naturale — e non sempre i ricercatori di origini lo hanno fatto — che quelle radici non possono ritrovarsi in un punto preciso e uni-

co dello spazio e del tempo europeo perché l'«arte moderna» non è certo riducibile all'unità e quindi le sue sorgenti, come del resto quelle del Nilo, non sono uniche. Anch'essa, l'arte moderna, ha alle spalle il suo Nilo Bianco e il suo Nilo Azzurro e molti altri corsi ancora che si confondono nelle sue acque rendendole ricche e feconde.

Sia come sia, è proprio al vecchio esercizio sulle origini dell'arte moderna che sono involontariamente tornato sfogliando il bellissimo catalogo della grande mostra del Canaletto al Metropolitan Museum di New York dove le fedeli illustrazioni mi hanno ricondotto alla mente immagini di quadri da me ben conosciuti. Pensavo cioè quanto fosse anticipatrice la posizione dell'artista veneziano nel Settecento, in quel secolo pieno di straordinari fermenti, di eccezionali risvegli e di luminose aperture verso il «moderno», che riguardano sia il campo della visione del reale che quello dei fantasmi della mente. Come dire il Nilo Bianco e il Nilo Azzurro. E lo pensavo soprattutto guardando due quadri — e non dico che fossero i due soli a suscitarmi quel tipo di idee ma i due che ora vorrei eleggere fra altri dello stesso autore certamente anch'essi significativi — i quali mi sembra dimostrino nella maniera più esplicita come la volontà di abolire radicalmente la tradizione, vale a dire le abitudini visive ereditate dal passato anche recente, e un sentimento di adesione immediata alla momentanea, fuggevole essenza della realtà, unitamente all'impegno di testimoniare in quanto tale — che sono una volontà, un sentimento e un impegno «moderni» quanto altri mai — siano pienamente espressi per merito del Canaletto sin dalla metà di quel secolo.

Sono due quadri ben noti perché spesso riprodotti, ma non facilmente visibili, che Antonio Canal dipinse durante i due soggiorni londinesi (1746-50 e 1751-56): le due vedute di Whitehall della collezione del Duca di Richmond (del 1746) e della collezione del Duca di Buccleuch (del 1751-52), la prima delle quali è attualmente esposta alla mostra di New York, il che mi offre l'occasione di parlarne nel contesto suscitato.

Sono due ampie vedute prese in tempi diversi e da due punti di vista diversi ma abbastanza vicini, sul fianco destro della strada, allora da poco ampliata e detta semplicemente «The Streets», che portava da Westminster a Charing Cross, con a destra i «Privy Gardens» e le stalle del palazzo del Duca di Richmond e al centro il lato destro della «Banqueting House» di Inigo Jones, unico avanzo delle dimore reali distrutte dall'incendio del 1698 e anche unico edificio di quella parte di Whitehall rimasto ancora oggi in piedi. Sul fondo, a sinistra, dopo la Holbein Gate (la porta in stile Tudor demolita nemmeno dieci anni dopo nel 1759) s'intensifica il traffico dei carri, delle carrozze, dei pedoni, verso Charing Cross, nei pressi della chiesa di St. Martin-in-the-Fields, in corrispondenza della attuale Trafalgar Square.

Una parte di Londra in pieno cambiamento in quegli anni, disordinata, provvisoria, che sembra mostrare non tanto la struttura di un futuro disegno urbanistico quanto piuttosto il convivere dei modelli aristocratici e vorrei dire campestri della proprietà privata accanto all'impronta impressa alla topografia urbana dalle necessità insorgenti della vita intensa e prepotente di una grande città moderna che si rinnova continuamente e si espande. Il carattere eterno di Londra, insomma.

Impalcature e cataste di assi

È in questo senso che il taglio apparentemente così casuale, così privo di scelta delle due vedute, ove non è messo in evidenza nessun monumento illustre, nessun famoso prospetto, ma solo quello che si può vedere da una finestra, mi commuove profondamente per lo spirito di modernità con cui l'artista, adottandolo, coglie l'aspetto vivente, vorrei dire il sentimento, la vera anima della città. Ogni ricorso all'impaginazione tradizionale della veduta topografica e ai suoi consueti tagli prospettico-panoramici è abolito: come in un luminoso diorama l'artista proietta sulla tela un frammento di vita nella certezza di aderire al massimo alla realtà, o meglio non alla lettera, ma allo spirito della realtà, con inedita im-

mediatezza.

Nella più grande delle due vedute, la seconda, il centro è occupato dalla strada, da poco pavimentata, e dal muro che la divide dai «Privy Gardens»; e quel lunghissimo muro in prospettiva, che taglia perpendicolarmente, con un espediente così nuovo e «antigrazioso», la composizione, quel protagonismo della strada acciottolata che sembra segnata dal fluire del traffico come il letto di un fiume è segnato dal fluire delle acque, quelle impalcature e quelle cataste di assi per una nuova costruzione che sta sorgendo a sinistra, sono immagini così moderne di una grande città che vive la sua continua trasformazione, vorrei dire, parafrasando il titolo di un quadro famoso, di una «città che sale», da richiamare alla mente le ben note vedute di periferia di Boccioni del 1909.

Canaletto-Boccioni: può sembrare facilmente uno di quei curiosi, se si vuole suggestivi ma sostanzialmente inutili avvicinamenti paradossali, di quelle similitudini da conversazione quali oggi, grazie a dio, non se ne fanno quasi più. Eppure non è del tutto così: l'analogia indubbia di struttura prospettica (quel ricorrere della strada come protagonista della prospettiva, quei muri divisorii che separano il vecchio dal nuovo) di Whitehall a *Officine di Porta Romana* o a *Crepuscolo*, non si può certo riportare, come è più che ovvio, ad alcun legame diretto o indiretto, ma nascono da uno stesso «moderno» tipo di visione della realtà cittadina, dallo stesso modo di intendere i segni del

caso, si rivela più nelle *Satire* che nella *Vita*, date le sue moralistiche aspirazioni al Buon Governo e le sue esigenze di civili servizi, non lo favoriscono altrettanto quando vuole darci un'immagine della città. Che è l'immagine di un viaggiatore illuminista e liberaleggiante attento al sociale.

Come il pulsare delle vene

Le «informazioni» che ci fornisce il Canaletto risultano alla fine più reali, più vitali. Ci parlano di più della vita, della luce, delle sensazioni che la città suscita e ce ne parlano attraverso il linguaggio trasfigurante della poesia. Come nessuno scrittore o viaggiatore settecentesco ha mai saputo fare. Un punto a favore, sotto quest'aspetto, per le arti figurative? Indubbiamente sì, almeno per quel secolo, naturalmente.

Quella luminosa Londra estiva del Canaletto (Alfieri vi giunse d'inverno e parlò di fumo e di carbone, che non riuscirono però ad offuscare il suo amore), quelle «gloriose» giornate di sole del luglio inglese, un sole più pallido che a Venezia ma che fa brillare le cose, animate e inanimate, conferendo loro una sorta di metafisica sospensione, quando anche nelle strade più centrali s'insinua un profumo d'erba tagliata e di fieno portato dal vento chissà da dove (da un giardino? da una stalla?) e

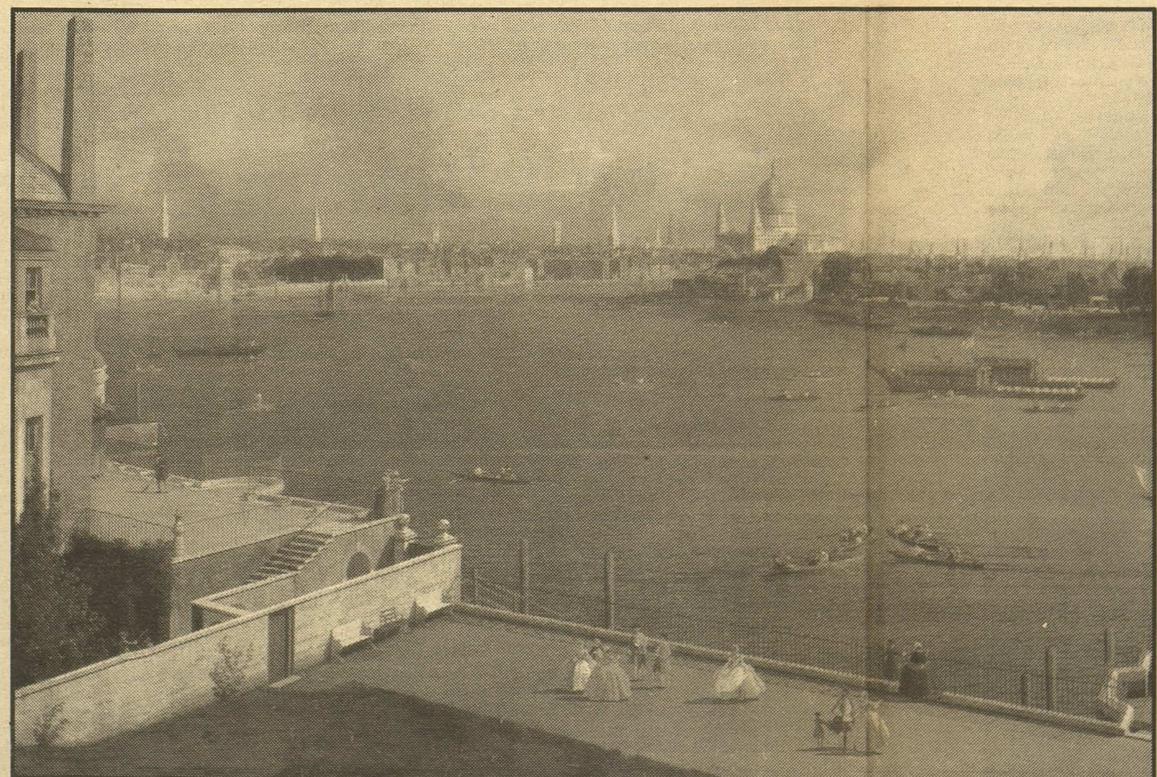
insieme odor di catrame e brezze marine; quegli ampi orizzonti, come nella meravigliosa veduta del Tamigi da Richmond House (per citare uno dei capolavori esposti alla mostra) dove l'aria sembra dilatarsi e salire verso l'infinito azzurro raccogliendo, come in una enorme conca invisibile, il brusio che sale dalla lontana «City»; sono impressioni di spazi, di luoghi, di luci così cariche di verità che suscitano in noi anche sensazioni di odori e di rumori e che ancora oggi è possibile ritrovare nelle ampie prospettive dei parchi e delle ville suburbane e nel lento fluire del largo fiume. È proprio quella luminosità sonora dell'aria estiva, quell'incantesimo di luce nel quale tutte le figure sembrano essere consapevoli in una partecipe felicità, che più ci commuove nelle vedute inglesi del Canaletto.

E così in molte vedute di Venezia, naturalmente, nelle quali la luce è diversa, dorata e autunnale il più delle volte, con contrasti più decisi di ombre. Ma, devo dire, non ci commuove egualmente nelle vedute più famose, le vedute dei luoghi più carismatici e celebrati, come il Bacino davanti alla Piazzetta e a Palazzo Ducale con il Bucintoro attraccato, o la Piazza San Marco, o la Regata in Volta di Canal, o i ricevimenti di Ambasciatori sulla Riva degli Schiavoni dove gli eventi o i prospettici celebrati sino al consumo lo costringono più a descrivere che a immaginare, che a evocare. Commuove molto di più nelle vedute di luoghi minori o in quelle dove il taglio nasce dall'occasione quotidiana, da un occhio che partecipa dall'interno alla vita della città. Momenti fugaci di vita, di luce, di ora, di stagione.

Certezza illuministica di verità assoluta: così è stata definita la sua posizione nei confronti della realtà. Ed è certamente quello un importante nodo da sciogliere per la comprensione storica del Canaletto; sempre però che si convenga sul fatto che quella certezza egli seppa volgerla in poesia. E se non si insiste troppo, come talvolta si è fatto, sull'importanza che può aver avuto l'uso che fece della «camera ottica».

Sappiamo molte cose oggi sulla sua pretesa obbiettività e di quanto alterasse le prospettive degli edifici e la scansione degli spazi. La realtà che il Canaletto cercava ogni giorno, disegnando «sul motivo» con una dedizione e un'insistenza commoventi, quasi come quella di Cézanne, non era soltanto quella realtà topografica, quell'illusionismo spaziale stereoscopico, quella luminosità fenomenica che sembrano essere il suo primo obiettivo. La realtà che cercava, e che trovava nei momenti più felici, era la realtà della vita: la vita stessa.

Come il ronzio del sangue nelle orecchie, come il pulsare delle vene, il brusio inarrestabile della vita, della vita di ogni giorno, della vita della strada, anima nelle sue mille intonazioni diverse, le vedute più «vere» di Canaletto. La vita di Venezia, la vita di Londra. La vita della mattina, la vita della sera, la vita della laguna spazzata dal vento del Nord, dove sembra di sentire lo scricchiolio delle sartie e il cigolare del legno dei battelli, o nella calma dell'estate, sull'incanto del Tamigi a valle di Windsor, dove la dolcezza di vivere sembra diffondersi per l'aria serena di un pomeriggio inutile e un perdigiorno sdraiato sull'erba della riva guarda pigramente scorrere il fiume, come farà circa un secolo e mezzo dopo un altro sublime perdigiorno nella *Baignade* di Seurat.



Teatro alla Scala

CALENDARIO DAL 30 GENNAIO AL 5 FEBBRAIO 1990

FIDELIO di L. van Beethoven - Direttore: Lorin Maazel - Regia di Giorgio Strehler - Scene di Ezio Frigerio - Costumi di Franca Squarciapino - In coproduzione con il Théâtre du Châtelet - Ripliche: 30, ore 20, turno A - 4, ore 15, fuori abbonamento - 6, ore 20, turno B - 9, ore 20, turno C

Al Teatro di Porta Romana - **IL CORPO DI BALLO DEL TEATRO ALLA SCALA** in **WORKSHOP 90** (spettacolo di giovani coreografi) prima rappresentazione: 2, ore 20,30, fuori abbonamento - Ripliche: 3, ore 15 e ore 20,30 fuori abbonamento - 4, ore 15, fuori abbonamento

La stagione lirica è realizzata con la collaborazione del **Gruppo ENI**

La stagione di balletto è realizzata con la collaborazione di **CANDY**

Concerto Sinfonico - **ORCHESTRA FILARMONICA DELLA SCALA** direttore **ZUBIN MEHTA** - Contralto: Waltraud Meier - Musiche di G. Mahler - 5, ore 20. La stagione 1988-90 dell'Orchestra Filarmonica della Scala è realizzata con la collaborazione del **Gruppo FININVEST**

Istituto di Studi Pucciniani - Teatro alla Scala - Casa Ricordi - **NEL RIDOTTO DEI PALCHI DEL TEATRO ALLA SCALA** - venerdì 2 febbraio (orario: 9,30-12,30 - 15,30-18,30) si terrà un convegno sul tema

PUCCHINI GIOVANE A MILANO

L'Opera «Edgar» e le composizioni giovanili. Presiede: Roman Vlad - Interventi di Alfredo Mandelli, Sergio Martinotti, Guido Salvetti, Piero Santi - **INGRESSO LIBERO**

RCS

UTA RANKE-HEINEMANN

EUNUCHI PER IL REGNO DEI CIELI

La chiesa cattolica e la sessualità

RIZZOLI

Matrimonio, pianificazione familiare, celibato dei preti, sacerdozio femminile... I guardiani delle nostre camere da letto da Sant'Agostino a oggi in un saggio informatissimo e polemico.